



Journal de la Société des Océanistes

129 | juillet-décembre 2009
Varia

Creative Spirits. Bark Painting in the Washkuk Hills of North New Guinea de Ross BOWDEN et Rouge kwoma. Peintures mythiques de Nouvelle-Guinée sous la direction de Magali MÉLANDRI et Maxime ROVERE

Gilles Bounoure



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jso/5982>

ISSN : 1760-7256

Éditeur

Société des océanistes

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2009

Pagination : 340-342

ISBN : 978-2-85430-026-0

ISSN : 0300-953x

Référence électronique

Gilles Bounoure, « *Creative Spirits. Bark Painting in the Washkuk Hills of North New Guinea de Ross BOWDEN et Rouge kwoma. Peintures mythiques de Nouvelle-Guinée sous la direction de Magali MÉLANDRI et Maxime ROVERE* », *Journal de la Société des Océanistes* [En ligne], 129 | juillet-décembre 2009, mis en ligne le 15 décembre 2009, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jso/5982>

tisme en sens alterné. Un balayage dialectique est effectué sur les influences réciproques entre l'Orient et l'Occident au Japon, en Chine et en particulier à Taïwan (chap. 11). Dans un genre où il excelle, l'auteur convoque ensuite d'autres études de cas, principalement empruntées aux terrains tongiens (chap. 12), fidjiens et néo-zélandais (chap. 13), où il s'est rendu sur les marchés locaux. Des artisans communs ou des artistes émergents font part de leurs critères d'authenticité et d'inspiration artistique. Pour connaître les canons qu'ils appliquent à leurs productions artistiques ainsi que leurs sources d'inspiration, Paul Van der Grijp prend langue à Tonga avec Lopati, Ofa, Tevita, Feleti, Kaufili et Tomasi (pp. 208-212). Nous apprenons ainsi que leur première préoccupation est l'accès à un marché approprié pour commercialiser leurs œuvres. Leur définition de « l'authenticité » des œuvres est référée sans ambiguïté aux traditions séculaires : « faire du tongien », « faire du fidjien » ; mais la pratique de l'innovation n'est pas interdite pour autant. « Je veux que chaque pièce soit différente, déclare Lopati ; je n'aime pas me répéter ! » (p. 252). Ce qui en dit long sur la capacité à innover dans des productions censées s'inspirer de modèles traditionnels. Le livre examine le cas particulier des matières premières (ivoire, matières osseuses, corail noir) qui font intervenir l'obligation de respecter les conventions internationales concernant les espèces protégées (chap. 14 et 15). Celles-ci n'empêchent ni les amateurs de satisfaire leur goût pour l'exotisme, ni les artistes de continuer à faire face à la demande.

Victor Segalen réapparaît en conclusion (p. 318), au moment à l'auteur pose le bilan de son investigation antipodique, au terme du parcours qui nous aura amenés du bateau de Polynésie jusqu'aux galeries parisiennes, tout en nous ayant introduit aux ateliers outremer de différents continents et sous-continent, de l'Asie à l'Océanie notamment. La définition multicritère initiale de l'exotisme selon Victor Segalen (p. 9) qui a servi d'amorce à cette exploration tous azimuts, est alors passée au crible des exemples et des contre-exemples qui ont nourri l'argumentaire du livre. Paul Van der Grijp est en mesure de proposer à son tour six critères définissant l'authenticité (pp. 315-316), reconnaissant que le critère de la « qualité artistique » est l'un des plus difficiles à valider. Quoi qu'il en soit, il refuse plusieurs réductions qui lui semblent attachées au concept d'exotisme de la version Victor Segalen. La seule reconnaissance de la distance culturelle et de l'incompréhension culturelle, telles que stipulées par l'auteur de référence, ne lui suffit pas. Car il lui manquerait la contrepartie identitaire qui mérite au minimum une réciprocité de perspectives, celle qui est justement fournie par une approche de type ethnographique. De même, la réduction au « primitivisme » le priverait de sa dimension inconsciente, qui nécessite sans aucun doute le recours à une approche de type psychanalytique. Enfin le rapprochement avec le concept d'érotisme lui fait dire qu'il faudrait inclure une approche de genre dans la conception de l'exotisme. Et de conclure par l'obligation d'approfondir l'examen des motivations sous-jacentes au concept. Manière de dire que, malgré la profusion des exemples

déjà mis en scène dans l'ouvrage, la porte est ouverte pour d'autres investigations conceptuelles aussi circonstanciées.

Il est évidemment dommage que l'ouvrage traite de son sujet « en aveugle », puisqu'aucune image ne vient corroborer le discours roboratif de l'auteur. C'est probablement dire sa volonté de se situer à un niveau plutôt théorique et d'être plus proche d'un essai philosophique que de celui d'un critique d'art. Mais si les productions de l'histoire de l'art occidental qui jalonnent sa démonstration nous sont connues, celles des « jeunes écoles » artistiques du Pacifique, de Taiwan, de Fidji, de Tonga ou de Nouvelle-Zélande ne nous le sont pas, et il est donc difficilement concevable que nous analysions des formes, des emprunts et des pratiques éloignées, en quelque sorte par procuration. Sur ce point, il eût été préférable de travailler sur pièce et de montrer toutes les productions artistiques utiles à la démonstration. Les études de cas auraient donc gagné à être illustrées, au sens que l'impression « esthétique » produite par une œuvre est médiatisée par sa mise en présence effective, ne serait-ce que par un dispositif iconographique minimal. Cette réserve faite, ce livre est suffisamment riche en documentation écrite et en discussion théorique pour susciter un intérêt qui ne s'arrête pas à sa seule lecture.

Raymond MAYER,
Université Omar Bongo de Libreville et
Université de Lyon 2

BOWDEN ROSS, 2006. *Creative Spirits. Bark Painting in the Washkuk Hills of North New Guinea*, Melbourne, Oceanic Art Pty Ltd, x-204 p., tableaux, bibliogr., index, carte, 137 photographies noir et blanc et couleur.

MÉLANDRI Magali et Maxime ROVERE (s. d.), 2008. *Rouge kwoma. Peintures mythiques de Nouvelle-Guinée*, Paris, Réunion des musées nationaux-Musée du quai Branly, 96 p., bibliogr., carte, 52 illustrations en couleur.

Les Kwoma sont des habitants des collines, comme ils se nomment eux-mêmes, vivant sur la rive gauche du Sépik, à environ 200 km à vol d'oiseau de l'embouchure de ce fleuve, non loin d'Ambunti, où un poste de patrouille australien fut établi dès 1924. Leurs collines, les Washkuk Hills, dominent de 250 mètres tout au plus le cours du fleuve, qui n'est alors qu'à 45 mètres au-dessus du niveau de la mer. Moins d'un millier en 1936 selon le dénombrement de Whiting (1941 : 5), entre 1 700 et 2 000 au début des années 1970 (Kaufmann, 1979 : 311 ; Bowden, 1983 : 8 ; 2006 : 2-3), ils seraient au nombre de 4 000 aujourd'hui (Mélandri et Rovere, p. 46), peut-être en leur adjoignant leurs voisins et apparentés Nukuma. De remarquables ethnologues ont consacré à leurs coutumes et à leurs arts des études détaillées, qui en font, du point de vue occidental, une des sociétés les mieux connues du bassin du Sépik.

Fort différents dans leur volume et leur ambition, les deux ouvrages ici réunis ont pour sujet commun des

peintres kwoma contemporains et leurs œuvres acquises par des institutions muséales de type occidental. Traditionnellement réalisées sur spathe de feuille de sagoutier au moyen de quatre couleurs d'origine minérale (noir, blanc, jaune et rouge), ces peintures étaient destinées à orner les maisons des hommes, dont la longévité était d'une génération environ. De l'un de ces édifices, *Wayipanal* à Bangwis, démoli en 1994, 25 ans après sa construction, tandis que ses peintures étaient brûlées, seules des photographies gardent trace aujourd'hui, enregistrant d'ailleurs la dégradation progressive de ces œuvres *in situ* (Bowden, pp. 4, 5, 7, 8, 10, 12-13, 36, 44, 46, 52-54, 58, 63, 65-66, 68-74, 90, 92). À défaut de pouvoir préserver ces témoignages de la peinture traditionnelle kwoma qu'il avait étudiée dans son admirable ouvrage publié en 1983, commander à leurs auteurs toujours vivants d'autres échantillons destinés à une conservation durable fut l'une des préoccupations de Ross Bowden, qui en recueillit 125 de la main de six créateurs principaux, entre 1972 et 1988. Principalement conservées à Melbourne (National Gallery of Victoria) et à Port Moresby (Papua New Guinea National Museum and Art Gallery), ce sont ces œuvres qu'il présente et analyse dans *Creative Spirits*, « livre d'art » aux illustrations abondantes et soignées (spécialement dans le chap. 10 et dernier, « Six painters and their paintings », pp. 101-188).

L'exposition « Rouge kwoma » présentée au musée du quai Branly entre le 14 octobre 2008 et le 4 janvier 2009 avait pour centre les peintures acryliques sur papier ou sur toile de trois artistes kwoma d'aujourd'hui, Raymond Kowspi Marek et ses deux fils Chiphowka et Agatoak Kowspi, dont le catalogue reproduit une quarantaine d'œuvres. Agréable à voir et bien équilibrée, l'exposition les confrontait à une vingtaine de peintures traditionnelles (dont l'une due à l'un des artistes étudiés dans *Creative Spirits*), et à une quinzaine de beaux objets représentatifs de l'ancien mode de vie kwoma, qu'on regrette de voir à peine figurés dans la publication correspondante, qui se présente comme une revue d'art sans ambition scientifique. Elle entend surtout souligner la « pratique picturale résolument moderne » des Kowspi, qui « s'inscrivent résolument dans la démarche souhaitée par le musée de mettre à l'honneur les arts contemporains extra-européens », comme écrit « résolument » Stéphane Martin, président du musée, dans son avant-propos. De fait, Raymond Kowspi, dont Ross Bowden avait publié une belle photo en tenue de cérémonie pour une fête célébrée en décembre 1973 (Bowden, 1983, pl. 19a), a d'abord vendu des peintures traditionnelles à des musées occidentaux, à l'instar d'autres artistes kwoma, avant d'adopter, lui et ses fils, les médiums « modernes » au début du nouveau siècle. Aujourd'hui conservés par le Fonds régional d'art contemporain de Picardie, leurs plus anciens travaux à l'acrylique visibles dans cette exposition datent de 2001.

Tandis que ce catalogue s'attache au présent et à l'avenir de peintres d'origine kwoma que leur succès international rapproche du statut des artistes occidentaux, l'ouvrage de Ross Bowden envisage la peinture traditionnelle kwoma principalement dans ses sources

anciennes et ses dernières productions de style « classique » (chap. 5, « The Kwoma Style », pp. 45-57). Entre autres apports, il éclaire les principes de composition en miroir ou en symétrie ainsi que beaucoup de motifs empruntés au monde naturel. Cette perspective « classique » le conduisait à m'écrire, en accompagnement de son livre :

« After all, the book deals with some very complex and controversial theoretical issues (e.g. repatriation, how indigenous peoples understand what Europeans call "art", etc.). »

Sujets d'autant plus délicats que selon les observations formulées par Christian Kaufmann dès 1979 (pp. 313-315, voir aussi la précieuse mise en perspective historique du même auteur, « La peinture kwoma : une forme artistique en contexte », pp. 49-56 du catalogue de 2008), après avoir quasiment disparu ou s'être beaucoup réduite dans les années 1950 et 1960, l'ornementation sculptée ou peinte des maisons des hommes kwoma édifiées dans la décennie suivante adoptait un parti pris de surcharge peu apprécié des anciens, cette « tendance au baroque » semblant surtout dictée par la volonté ou la nécessité de présenter des productions culturelles « aux voisins, aux représentants du gouvernement, et par-dessus tout, aux touristes blancs ». Ross Bowden décrit les principaux effets de cette évolution (chap. 9, « Recent Developments », pp. 89-100) : emploi de peintures laques industrielles, introduction de nouveaux motifs locaux ou venus de l'extérieur, recours au genre figuratif, apposition de signatures à l'exemple des artistes occidentaux...

S'agissant d'œuvres réalisées pour les ethnologues et les musées, à l'instar des sculptures asmat (ou copies de style ?) commandées et acquises par Adrian Gerbrands en 1960-61, ou de productions destinées aux touristes et au marché international de l'art, la question de « l'authenticité » ethnographique prend des dimensions excédant tout ce qu'on pourrait en dire dans le cadre réduit de cette rubrique. Elle interfère souvent avec celle de la « valeur » esthétique de ces expressions artistiques, que le catalogue de l'exposition parisienne présente implicitement comme hors de doute, principalement en raison de leur caractère « transculturel », « fondamental » selon Yves Le Fur (p. 73), en ce qu'il les fait échapper à la « critique artistique interne, comme elle peut exister dans les communautés ». Au contraire, selon Ross Bowden qui consacre un important développement à ce sujet (chap. 7, « Aesthetic Values and Artistic Creativity », pp. 69-81), ces peintures ne trouvent véritablement leur sens et leur valeur que rapportées aux sources surnaturelles ou spirituelles que leur assignent les Kwoma, en comparaison desquelles les talents et les productions artistiques des humains sont d'importance ou de prix dérisoire. Ainsi explique-t-il que les propriétaires de *Wayipanal*, alors la plus ancienne des trois maisons des hommes de Bangwis, n'aient eu aucun regret ni scrupule à détruire ce « monument historique » en ruine pour lui substituer un bâtiment neuf.

Nette dans le principe, cette opposition n'est pas toujours aussi tranchée dans les faits ou les détails

exposés par ces deux publications. Les maîtres d'œuvre du catalogue et de l'exposition de Paris ne manquent pas de faire valoir le même « critère interne » d'appréciation des peintures contemporaines, « l'ensemble qu'elles forment avec le recueil de mythes » (p. 73), tout comme les traditions dans lesquelles elles s'inscrivent : « L'aptitude à l'innovation a toujours fait la valeur des artistes » kwoma (p. 45). Telle était aussi une des leçons du premier livre que leur avait consacré Ross Bowden, où plusieurs passages (1983 : 42, 99-100) insistent sur le rôle du rêve dans l'invention artistique traditionnelle. Son ouvrage de 2006 (pp. 76-77) mentionne brièvement le rêve comme une source parmi d'autres inspirant l'artiste kwoma et ses diverses « mains ». C'est qu'à côté des mains encore guidées par les songes, les esprits, la tradition et l'habileté, il y a désormais la main qui signe à la manière occidentale, et c'est à elle que Ross Bowden consacre ici les plus amples développements (pp. 99-100 ; voir aussi pp. 78-81, sur l'« anonymat artistique » et la notion d'art du point de vue kwoma).

En 1997, dans son panorama des arts contemporains de Nouvelle-Guinée (où ne figure aucun artiste kwoma), Susan Cochrane faisait observer (p. 29) que « l'intrication (*integration*) de toutes les formes d'art est inhérente aux cultures de Papouasie Nouvelle-Guinée », alors que « dans la culture occidentale, des institutions culturelles et éducatives distinctes existent pour exposer et montrer les arts plastiques et les arts vivants, avec des individus hautement spécialisés dans des formes artistiques particulières », très différemment de ce qu'étaient les « spécialistes » traditionnels du Pacifique. Examinant en 1970 les rapports antagoniques du folklore et des cultures vivantes l'ayant nourri, le premier terme incluant l'« art d'aéroport » (p. 143) et toutes les productions « esthétiques » destinées à l'exportation, Michel Leiris remarquait aussi *a contrario* que « l'attribution d'un statut folklorique à un élément de culture vivante » pouvait résoudre « le problème posé par l'incompatibilité » de deux systèmes opposés de société et de « développement ».

On ne parle plus guère de folklore aujourd'hui, le terme semblant aussi honteux que dépassé, pour avoir cessé de faire recette au cours de ce dernier demi-siècle. Mais, tel que le proposent les galeries et musées des pays « développés » à un public apparemment séduit et heureux d'être « dans la tendance », il se pourrait que l'art contemporain d'inspiration traditionnelle issu d'anciens pays colonisés soit aujourd'hui appelé à jouer un rôle similaire, celui de résoudre brièvement, et avant tout sur le plan symbolique, les problèmes d'incompatibilité désignés si lucidement par Michel Leiris, qui les liait à la question à la fois obscène et poignante de la vie et de la mort des cultures et des sociétés. Ni dans le livre de Ross Bowden ni dans le catalogue de l'exposition parisienne on ne trouvera évidemment d'interrogation aussi brutalement formulée à propos de la situation présente et future des Kwoma ou de leurs arts visuels. Il n'échappe pourtant à personne, artistes, commentateurs, gens de musée, public des rives du Sépik ou du bassin parisien, que cet enjeu implicite surdétermine toute appréciation « esthétique » portée aux peintures contemporaines

formant le sujet de ces deux publications. À suivre ce livre et ce catalogue tous deux de grand intérêt, on entrevoit tout ce que la formule que Baudelaire était allé chercher chez Stendhal, « la peinture n'est que de la morale construite », pourrait éclairer dans ce qu'ils donnent à voir et à comprendre de la peinture contemporaine kwoma.

RÉFÉRENCES CITÉES

- BOWDEN ROSS, 1983. *Yena. Art and ceremony in a Sepik society*, Oxford, Pitt Rivers Museum.
- COCHRANE Susan, 1997. *Contemporary Art in Papua New Guinea*, Sydney, Craftsman House.
- GERBRANDS Adrian A., 1967. *Wow-Ipits. Eight Asmat Woodcarvers of New Guinea*, The Hague-Paris, Mouton.
- KAUFMANN Christian, 1972. *Das Töpferhandwerk der Kwoma in Nord-Neuguinea*, Basel, Pharos, Basler Beiträge zur Ethnologie 12.
- , 1979. Arts and Artists in the Context of Kwoma Society, in S. M. Mead (ed.), *Exploring the Visual Arts of Oceania*, Honolulu, Hawaii University Press, pp. 310-334.
- LEIRIS Michel, 1992 [1970]. *Folklore et culture vivante, Zébrage*, Paris, Gallimard, pp. 133-156.
- WHITING John W. M., 1941. *Becoming a Kwoma. Teaching and Learning in a New Guinea Tribe*, New Haven, Yale University Press.

Gilles BOUNOURE

WATTERS Ray, 2008. *Journeys Towards Progress. Essays of a Geographer on Development and Change in Oceania*, Wellington, Victoria University Press, 303 p., avant-propos et postface, bibliogr., index, 5 cartes, cahier de 12 photos N&B et cahier de 12 photos couleur.

Ce livre ravira les anthropologues du développement. D'autant qu'il a été écrit par un géographe ! Au terme d'une carrière bien remplie, l'auteur, géographe retraité de l'université Victoria de Wellington, revient sur les principales étapes de son itinéraire professionnel qui correspondent à autant d'expertises de plans de développement sur des terrains océaniques, expertises effectuées à la demande de l'Administration coloniale et postcoloniale britannique. On pourrait s'attendre à un simple discours de légitimation des actions conduites pendant trente ans de vie active, mais le résultat va heureusement au-delà de la rhétorique d'autosatisfaction. C'est bien pour cela qu'il nous intéresse. Les mises en œuvre pragmatiques appellent un minimum de réflexivité. C'est ce qui leur confère, à mon sens, un intérêt élargi par rapport aux questions rétrospectives et prospectives de l'Océanie insulaire. Engageant l'autobiographie dans une entreprise autocritique que le lecteur ne manquera pas d'apprécier, le livre ouvre toutes grandes les portes des questions cruciales du « développement des îles » traduites en termes de plans habituellement exogènes.